



---

# Les danses folkloriques hongroises durant la période stalinienne

**Zsófia Lelkles**

Traducteur : Stéphanie Gonçalves et Gerrit Berenike Heiter

---



**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/danse/1160>

DOI : 10.4000/danse.1160

ISSN : 2275-2293

**Éditeur**

ACD - Association des Chercheurs en Danse

**Référence électronique**

Zsófia Lelkles, « Les danses folkloriques hongroises durant la période stalinienne », *Recherches en danse* [En ligne], 4 | 2015, mis en ligne le 15 novembre 2015, consulté le 02 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/danse/1160> ; DOI : 10.4000/danse.1160

---

Ce document a été généré automatiquement le 2 mai 2019.

association des Chercheurs en Danse

---

# *Les danses folkloriques hongroises durant la période stalinienne*

Zsófia Lelkles

Traduction : Stéphanie Gonçalves et Gerrit Berenike Heiter

---

Depuis le récit de Soljenitsyne sur le Goulag<sup>1</sup>, les lecteurs de l'Est comme de l'Ouest de l'Europe ont pris conscience de l'impact global et profond de la dictature communiste sur la société soviétique et ses pays satellites. Dans un ordre d'idées plus spécifique, cet article tentera de rendre compte de la relation entre esthétique et politique dans les formes du spectacle vivant de l'époque stalinienne en Hongrie, période où la prégnance des questions politiques était évidente.

- 1 Plusieurs niveaux de compréhension des politiques liées aux danses folkloriques sont à prendre en compte. D'abord sur le plan institutionnel, en regardant en détail les structures qui organisaient les spectacles. On décrira ainsi non seulement les types d'institutions qui les produisaient et leurs interactions, mais aussi les processus de décision en amont. L'étude des processus de création et du travail artistique, nous permettra d'évaluer le poids des contraintes politiques ou idéologiques. À un second niveau, ainsi que Mark Franko l'a démontré, la danse « n'opère pas directement dans la sphère politique et n'est donc pas à proprement parler politique<sup>2</sup> », mais plutôt idéologique, « charriant avec elle d'inévitables effets politiques ». Comme Katerina Clark et Evgeny Dobrenko l'ont souligné, la culture était une préoccupation importante durant les années stalinienne, car : « la sphère de la culture et de l'idéologie était la sphère de légitimation de l'État. Le processus de légitimation requérait l'utilisation de techniques raffinées dans le but de manipuler massivement les consciences. »<sup>3</sup>. Dans ce sens, on pourra s'interroger sur le rôle joué par la danse folklorique dans les années stalinienne en Hongrie et la façon dont elle a été influencée par le contexte idéologico-politique de l'après-guerre. Ce niveau d'analyse idéologique englobe également la question de l'identité culturelle de cette pratique. Dans quelle mesure la danse folklorique a-t-elle incarné ou non l'identité culturelle de la nouvelle classe dirigeante, à savoir le prolétariat ? Quelles sortes d'images genrées les danseurs folkloriques ont-ils mis en scène et dans quel sens peut-on considérer que celles-ci sont associées à des questions

idéologiques ? À un troisième et dernier niveau, on s'intéressera à la réception du public : comment le public a-t-il perçu les productions théâtrales d'alors ? Selon Hans-Thies Lehmann, « ces peuples politiquement opprimés qui sont montrés sur scène ne rendent pas pour autant le théâtre politique<sup>4</sup> ». En revanche sont politiques les productions de spectacles qui « signalent aux spectateurs leur propre présence<sup>5</sup> ». Même lorsque le thème des chorégraphies des danses folkloriques hongroises n'est pas directement politique, c'est le contexte institutionnel qui révèle de fortes interdépendances entre le monde de la danse et le politique. La mise en avant de nouveaux codes fondés sur la culture folklorique s'apparente à un phénomène plus marqué encore dans les œuvres produites en Allemagne de l'Est dans le répertoire du Staatliches Folklore Ensemble der DDR (Ensemble folklorique d'État de la RDA), qui propageaient ouvertement l'idée de la collectivisation<sup>6</sup>. Deux chorégraphies, *Die Einzelkuh*, (*L'unique vache*, 1958, chorégraphe inconnu) ou *Brigitte und das Schweineglück* (*Brigitte ou le bonheur du cochon*, 1961, création de Rosemarie Ehm-Schulz), dont les sujets illustrent bien comment le message politique pour la collectivisation fut transposé dans les œuvres chorégraphiques.

Ainsi cet article analyse l'impact des différents contextes sur les développements structurels et esthétiques dans le domaine chorégraphique hongrois en montrant l'importance de l'impact soviétique, bien que les traditions existantes dans le pays aient déterminé au long court la représentation sur scène des danses folkloriques.

## Le premier Ensemble d'État folklorique hongrois

- 2 L'Ensemble d'État folklorique hongrois a donné son premier spectacle le jour de la célébration de la Libération (fin de la seconde guerre mondiale) par les communistes, le 4 avril 1951. Il a alors accueilli l'Ensemble d'État folklorique soviétique d'Igor Moiseyev<sup>7</sup> à l'Opéra d'État de Budapest. Ce soir-là, comme la compagnie Moiseyev avait clôturé la représentation par son spectacle *Paix et Amitié*, la soirée symbolisa un geste d'obéissance vis-à-vis de l'Union soviétique. Cette soirée d'ouverture de l'Ensemble d'État folklorique hongrois servit la propagande de multiples façons. Le jour de la représentation n'avait pas été laissé au hasard : le 4 avril, qui clôturait deux mois de célébration de l'amitié soviéto-hongroise (février et mars), devint un jour férié national<sup>8</sup>. Ce fut aussi l'occasion pour le Parti communiste hongrois de présenter le nouvel Ensemble folklorique hongrois subventionné par l'État – modelé sur le type soviétique et fondé à l'automne 1950. Il était composé d'une compagnie de danse, de son propre orchestre et d'un chœur. Il fut une des premières réalisations de la politique culturelle communiste d'alors.
- 3 La structure en départements de l'Ensemble folklorique d'État (chœur, orchestre et compagnie de danse) se refléta d'emblée dans la programmation. La structure typique de ces représentations faisait varier, en effet, parties orchestrales, chorales et chorégraphiques et alternait entrées de femmes, entrées d'hommes et danses mixtes. La dramaturgie des deux soirées (une seconde fut en effet donnée le 5 avril), tout comme celle des différentes chorégraphies, était linéaire, allant de morceaux lents et mélancoliques vers des tempos plus vifs et joyeux, jusqu'à l'apothéose. La programmation devait obligatoirement inclure des divertissements liés aux « pays frères », et surtout au « libérateur » soviétique. La première soirée, du 4 avril 1951, s'acheva sur la chorégraphie spectaculaire de la compagnie Moiseyev, *Paix et amitié*. La présence de chorégraphies soviétiques n'était alors pas inhabituelle et constituait un geste d'obéissance, comme le montraient déjà les spectacles des forces armées hongroises<sup>9</sup>. L'ensemble folklorique de

l'armée donnait, par exemple, régulièrement des représentations de la pièce de G. A. Kozhenkov, *Le concours des soldats* (musique de A. V. Alexandrov). Cependant, les interprètes avaient besoin d'une formation spécifique en danse classique, ce que le nouvel Ensemble folklorique d'État hongrois n'avait pas encore parfaitement introduit en 1951. Il faudra attendre 1952 pour que celui-ci intègre dans son répertoire des chorégraphies ukrainiennes faisant appel à une plus grande technicité, comme par exemple la *Danse de la pomme de terre* (*Bul'ba*).

- 4 La partie hongroise qui inaugurait le début de la première soirée se termina avec la chorégraphie bien connue de Miklós Rábai<sup>10</sup>, directeur du nouvel Ensemble folklorique hongrois, *Le Mariage à Ecser* (*Ecseri lakodalmas*, musique de Rudolf Maros, 1951). Les mariages joyeux et colorés étaient les thèmes favoris des danses folkloriques dans tout le bloc de l'Est. L'historien de la danse Anthony Shay emploie, pour ces chorégraphies (également caractéristiques du style d'Igor Moiseyev), le terme de « divertissements villageois<sup>11</sup> », car toutes mettent en scène un mariage, des vendanges ou les jeux naïfs d'une communauté. La chorégraphie de Miklós Rábai évoquait les traditions liées au mariage à Ecser, petite ville, proche de Budapest, où l'on parlait alors le slovaque, dont il trouva trace dans les archives du compositeur et ethnographe hongrois István Völgyes. Elle résumait en douze minutes une semaine de festivités de mariage. Elle commençait par une danse joyeuse de femmes, suivie par un « *Verbunk* », danse traditionnellement utilisée pour le recrutement des jeunes hommes à l'armée. La structure de la chorégraphie était linéaire : après la rencontre des danses de femmes et d'hommes, le final présente des danses de couple. La chorégraphie suivait la structure musicale, de la lenteur aux temps plus marqués, joués et chantés par l'orchestre et le chœur. Sa structure simple, les danses joyeuses et la dramaturgie linéaire, rendaient le spectacle aisément accessible à une large audience en Hongrie, ainsi que dans les tournées internationales qui connurent un grand succès.



« Danse des bouteilles » du Groupe Perlenstrauss de Báta à Szabadka/Subotica, en 1941, ainsi qu'à Báta, devant la Maison de la culture, en 1950

## Le contexte organisationnel

- 5 Deux développements principaux caractérisent la danse hongroise dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle : d'une part, les ballets classiques des Maisons d'opéra luttèrent pour trouver un style national, plus indépendant par rapport aux traditions viennoises ; d'autre part, la danse moderne gagnait en importance, notamment dans la formation des danseurs. Bien que l'expression hongroise de « danse populaire » (*népi tánc* : à comprendre au sens de « danse folklorique ») soit le résultat de l'influence soviétique en Hongrie dès le début des années 1930, on peut trouver, dans la même période, de

nombreuses manières locales d'utiliser les danses et les traditions dramatiques paysannes sur scène : tout d'abord, dans les interprétations de danse classique à tonalité nationale (le *Csárdajelenet* [La scène de l'auberge du village], chorégraphie de Gyula Harangozó, musique de Jenő Hubay, 1936), mais aussi dans les interprétations des danseurs modernes, comme Olga Szentpál (*Mária lányok* [La congrégation des Filles de Marie], musique d'István Völgyi, 1935), ainsi que dans les représentations données par les communautés paysannes sur les scènes urbaines (théâtrales ou en plein air), organisées par le mouvement culturel *Gyöngyösbokréta* [Le bouquet nacré] entre 1931 et 1944<sup>12</sup>. Outre les productions régulières du *Bouquet nacré*, la scène de danse hongroise se caractérise également entre 1930 et 1940 par l'importance grandissante des récitals de solos et de duos issus de la danse moderne allemande (« *Ausdruckstanz* »).

- 6 Cependant, l'arrivée de l'Armée rouge en Hongrie à la fin de la seconde guerre mondiale apporta, telle une invasion, son lot de spectacles de danse folkloriques soviétiques<sup>13</sup>. « Un océan de Russes vert-gris, venant tous de l'Est » – c'est ainsi que John Lukacs, historien américain originaire de Budapest, décrit l'arrivée de l'Armée rouge dans sa ville natale<sup>14</sup>. Progressivement, les visites fréquentes des ensembles folkloriques prirent systématiquement la place de la danse moderne et des ballets traditionnels italo-viennois sur les scènes hongroises<sup>15</sup>. Ce processus alla de pair avec la centralisation de l'infrastructure des spectacles vivants : l'ensemble des théâtres et des écoles d'art dramatique fut nationalisé et centralisé en 1949. L'opéra, l'opérette et la danse furent concentrés à Budapest, les scènes provinciales musicales ayant été progressivement abandonnées entre 1949 et 1952. Une telle hiérarchie centralisée et territoriale avait été mise en place depuis les années 1930 dans le champ théâtral en Union Soviétique, mais elle était nouvelle en Hongrie. Toutes les compagnies professionnelles de danse folklorique récemment établies résidaient également dans la capitale. Ces ensembles professionnels devaient désormais alimenter les villes de province en programmes musicaux nouveaux. L'imposition de ce schéma soviétique dans toute l'Europe de l'Est alla de pair avec la standardisation des styles scéniques, introduite pour dissoudre la culture rurale dans un concept culturel centralisé, hiérarchisé et savant<sup>16</sup>. Entre 1945 et 1951, parallèlement à la domination croissante des spectacles folkloriques, plusieurs nouveaux ensembles et institutions destinés aux artistes amateurs furent mis en place en Hongrie, se calquant sur les modèles soviétiques, tels l'Ensemble Académique de Boris Alexandrov de l'Armée Rouge ou l'Ensemble folklorique Piatnitzky<sup>17</sup>. Ces modèles puisaient leurs racines dans les simples chœurs amateurs qui prirent plus tard la forme de gigantesques institutions professionnelles. Selon l'anthropologue Katherine Verdery – l'une des premières à travailler sur les processus idéologiques en Europe de l'Est –, ces grandes collectivités étaient équivalentes de celles de l'industrie lourde avec leur remarquable pouvoir de maîtrise sur la majorité des moyens financiers et matériels. Il s'agissait d'institutions fiables sous la direction du Parti, capables de maintenir un contrôle strict sur les codes culturels utilisés dans les spectacles<sup>18</sup>.
- 7 Établir des ensembles folkloriques en se calquant sur les modèles soviétiques impliquait donc une altération des codes culturels existants. Les ensembles soviétiques envoyés en tournée en Hongrie présentaient des spectacles folkloriques brillants et professionnels – un style très différent du chemin tracé par Béla Bartók et sa génération. Jusqu'aux années 1940, en effet, Béla Bartók et Zoltán Kodály avaient récolté et fait connaître un vaste réservoir de musique paysanne hongroise autochtone. Cette collecte avait été initiée dans l'intention de revitaliser la musique hongroise. Les deux compositeurs surent non

seulement retranscrire d'innombrables airs populaires pour piano et autres instruments, mais aussi incorporer dans leur musique des éléments mélodiques, des rythmes et des structures originaux issus de la musique paysanne. Leurs études analytiques permirent notamment de comprendre les influences culturelles de la musique et de la danse paysanne dans le bassin des Carpates, avec une attention particulière envers leur dimension historique et sociologique. Ainsi, avant 1945 en Hongrie, leurs travaux, comme ceux de la recherche ethnographique et pédagogique, se concentraient plutôt sur l'impact social de l'utilisation des danses folkloriques dans les communautés rurales et urbaines, une orientation qui faisait écho aux modèles scandinaves<sup>19</sup>. Cependant, la domination soviétique infléchit le style et la fonction sociale de la danse folklorique selon ses propres normes.

- 8 Le rôle principal des nouveaux ensembles folkloriques professionnels financés par l'État était de propager un nouveau style de mise en scène et de spectacle. Le ministre de l'Intérieur et sa police secrète ayant été dirigés dès le départ par les communistes, l'ÁVÓ (plus tard ÁVH ou « Autorité de protection de l'État », la police secrète), fut le premier groupe professionnel de danse folklorique qui se conforma au modèle soviétique en 1947. L'année suivante, l'Armée Populaire Hongroise fonda sa chorale, son ensemble de danse et de théâtre, se calquant sur la structure des ensembles artistiques de l'Armée Rouge. C'est seulement en 1950, après que les forces armées eurent mis en place leurs propres ensembles folkloriques, que l'Ensemble folklorique d'État hongrois put s'établir comme un équivalent à l'Ensemble folklorique d'État Igor Moïseïev. Ces ensembles étaient habituellement composés d'un chœur, d'un orchestre et d'un groupe de danse. À l'époque stalinienne, les syndicats et les conseils municipaux pouvaient eux-mêmes financer les trois divisions de leurs ensembles amateurs. À l'issue de cette période, la triple formule fut abandonnée, principalement en raison des coûts de fonctionnement considérables, même si les membres y participaient sur une base libre.
- 9 De même, de nouveaux ensembles de danse folklorique remplacèrent les groupes de danse des anciens clubs, groupes de scouts et autres associations de la société civile. Entre 1945-1949, ceux-ci fusionnèrent en une seule organisation contrôlée par l'État<sup>20</sup>, l'Institut hongrois de la culture populaire<sup>21</sup>, qui était chargé de superviser et de diriger l'ensemble des nouveaux mouvements de masse et de déterminer les principes sur lesquels de nouveaux artefacts folkloriques devaient être créés<sup>22</sup>. Ce processus, parallèle à la nationalisation de l'ensemble des secteurs de la société, allait dans le sens d'un contrôle total de la vie quotidienne, y compris des temps de loisirs et ses codes culturels<sup>23</sup>.



Brigade de la culture devant le LPG à Martonvásár, en 1952 – « Paysage hongrois » (chorégraphie de Iván Szabó) pour l'Ensemble folklorique de l'Armée du peuple hongrois à Budapest, en 1940.



## Le contexte idéologique

La manière soviétique de penser le folklore se distinguait ainsi largement de celle pratiquée par la génération de Bartók en Hongrie. Il s'agissait désormais de réinventer la culture paysanne en la mettant au service des régimes communistes au pouvoir. En Union soviétique, deux ethnographes russes, Isaly Zemtsovsky et Alma Kunanbaeva, observèrent dans leur article sur « le Communisme et le Folklore » :

« À l'oral comme à l'écrit, le folklore a été respecté et soutenu, mais dans les faits, le gouvernement soviétique a soutenu activement sa propre version du folklore. Cette version particulière avait peu à voir avec la créativité libre et tout à voir avec l'objectif du régime d'un contrôle total de toutes les activités culturelles du peuple [...]. La plus stricte censure a été imposée sur tout ce qui a été publié et dansé, y compris tous les sons qui étaient joués<sup>24</sup> ».

- 10 Il peut être utile de rappeler que cet intérêt pour le folklore et, plus tard, pour ce que l'on a appelé le « *fakelorisme* soviétique<sup>25</sup> », trouve ses racines au début du XX<sup>e</sup> siècle. Alors que les folkloristes russes du XIX<sup>e</sup> siècle s'étaient concentrés sur l'interprétation individuelle – comme l'ont fait également Bartók et Kodály –, les folkloristes soviétiques « avaient tendance à définir le folklore comme un ensemble de créations poétiques orales produit par les masses populaires<sup>26</sup> ». Durant les années 1930, « les folkloristes et les écrivains collaborèrent avec des artistes de folklore traditionnel pour produire un pseudo-folklore dans lequel les motifs et dispositifs poétiques de folklore traditionnel furent appliqués à des sujets contemporains<sup>27</sup> ».
- 11 Ce passage de l'individu aux masses faisait partie de la propagande communiste, mais il comportait un risque considérable. Selon Natalia Stüdemann, la vieille phobie du « *russskij bun* », le « folklore russe imprévisible », prévalut. Lors de la Révolution de 1917, le contrôle sur le corps humain sembla se relâcher. Les danseurs classiques avaient rejeté leurs chaussons et dansaient pieds nus. Une nouvelle forme de danse, qui passait par une démarche de libération du corps, prenait alors son essor dans toutes les classes de la société<sup>28</sup>. La crainte de l'intelligentsia et des élites dirigeantes de perdre le contrôle a conduit à désirer un autre type d'être humain, le très discipliné *Homo sovieticus*<sup>29</sup>. Ainsi, la danse devint la victime de cette crainte bolchevique<sup>30</sup>. Outre l'élimination des nouvelles pratiques de la danse libre, les traditions rurales de la scène furent également déconsidérées, car seule la discipline pouvait guérir et maîtriser l'imprévisible « *russskij bun* »<sup>31</sup>. Comme cela fut demandé en 1929 par le rédacteur en chef de la *Pravda*, ainsi que par Nikolai Boukharine, membre du *Politbüro*, lors d'un congrès sur l'éducation des enfants, le nouveau régime communiste avait besoin rapidement de machines particulièrement instruites et qualifiées<sup>32</sup>.
- 12 En Union soviétique, la danse s'avérait être une forme d'art utile dans la formation à la discipline. Le corps discipliné du danseur classique – un temps mis de côté à cause de ses racines impériales – finit par symboliser la quintessence de l'homme nouveau. Au cours de la formation en danse classique, le corps du danseur était transformé en idéal d'un travailleur en bonne santé. Il était jeune, parfait dans son apparence, fort et puissant, pleinement conscient de ses actions, s'organisait en figures géométriques, comme des rangées et des cercles – tout cela cadrait bien avec l'image d'une production industrielle idéale. Sur scène, de beaux danseurs incarnaient un dynamisme obligatoire et la discipline nécessaire pour bâtir un avenir prospère. Toutefois, la mise en scène des conflits sociaux approuvée par le Parti à travers la technique de la danse classique

s'avérait compliquée, car les personnages traditionnels du ballet étaient trop éthérés pour les incarner<sup>33</sup> : les héros quotidiens issus des usines ou des coopératives étaient mieux mis en scène par la danse folklorique.

- 13 Le processus éducatif et chorégraphique pratiqué dans la danse classique assurait des formes claires et des masses disciplinées. Aussi les ensembles de danse folklorique ont-ils dû s'adapter à la technique et à l'esthétique du ballet. Comme le réalisme socialiste dans les autres arts, la danse folklorique de style soviétique était assez conservatrice dans son vocabulaire, ses parti-pris chorégraphiques, ses décors et ses costumes, ou encore dans ses rôles genrés. Les danses de caractère furent également revisitées dans ce sens. Tout en restant parfaitement lisible, ce nouveau style folklorique était censé être moins aérien ou élevé, mais devait rester tout aussi spectaculaire, grâce à son tempérament et sa virtuosité technique.
- 14 Si la signification métaphorique de la danse folklorique résidait dans sa forme nationale (tels les titres parlants des chorégraphies de Moiseyev : *Suite de danses moldave*, *Suite de danses russes* ou *Suite de danses ukrainiennes*), son interprétation était toutefois dominée par le style classique des interprètes et chorégraphes. L'aspiration à la virtuosité, dans la lignée de Marius Petipa, était, en effet, devenue la référence dans les danses nationales russes<sup>34</sup>, et ceci en dépit du fait que les traditions musicales des campagnes russes s'appuyaient principalement depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle sur la polyphonie et l'hétérophonie plutôt que sur le style homophonique du ballet classique.
- 15 Ainsi que l'a écrit Boukharine, la Nation (ce qui signifie le Parti dans la conception communiste) avait besoin de jeunes disciplinés, loyaux et prolétaires. Vers la fin des années 1940, quand l'industrialisation extensive commença, une nouvelle icône féminine surgit dans la propagande : la « jeune fille » conduisant un tracteur. Officiellement, la puissance productive des femmes était égale à celle des hommes, mais dans les faits, les femmes furent reléguées dans des emplois où leurs rôles étaient plutôt traditionnels. Parce que la production agricole jouait un rôle subalterne et que les hommes devaient travailler dans l'industrie lourde, la propagande se tourna vers les femmes pour remplacer les hommes dans l'agriculture<sup>35</sup>. Ainsi, la femme conduisant un tracteur devint une image emblématique de l'époque stalinienne.
- 16 Au début de la chorégraphie de Miklós Rábai, *Le Mariage à Ecser*, les femmes interprétaient des moments mélancoliques et joyeux, qui soulignaient leur beauté, reflétée à la fois dans des mouvements délicats et des costumes ornements. Les spectateurs pouvaient les voir dans un rôle plutôt traditionnel et sentimental : celui de filles de la campagne pauvres mais solides, personnages typiques des comédies musicales en vogue durant la période d'avant-guerre. Le nouveau contexte socialiste utilisa massivement ces personnages féminins sur scène en complétant leurs costumes avec des bottes rouges à hauts talons et de longues tresses épaisses, fixées artificiellement sur la poitrine – symbole de la jeunesse vertueuse et de la richesse morale.
- 17 Les rôles genrés de l'approche chorégraphique de Rábai dans *Le Mariage à Ecser* reflètent en grande partie les principes de Moiseyev. Comme ce dernier l'avait déclaré dans le magazine est-allemand « *Volkskunst und Volkswahlen* », « les femmes embellissent la danse, tandis que les hommes portent la responsabilité principale de la représentation<sup>36</sup> ». Les hommes représentaient ici les qualités martiales du soldat, telles l'énergie, l'habileté et la discipline. Seuls quelques rares moments montraient les hommes et les femmes dansant ensemble. La séparation des sexes prédominait, ce qui donne au spectateur contemporain l'impression d'assister à des scènes parfaitement vertueuses, sans les références sexuelles



qui étaient traditionnellement un *topos* dans les mariages paysans. Les costumes signalaient également le passage de l'individu à la production de masse.

- 18 L'approche de Miklós Rábai consista à adapter le matériel ethnographique des anciennes conventions théâtrales hongroises au contexte soviétique. Les pas de danse existants furent simplifiés ou mêlés à d'autres pas inventés et à des gestes théâtraux. Bien que Rábai, contrairement à Moiseyev, se soit inspiré des matériaux trouvés dans les archives du chercheur István Volly, son ballet mit en avant la représentation d'une communauté insouciante, soigneusement décorée, enfermée dans ses danses joyeuses. Une telle représentation dans les années 1950 ne manquait pas de contraster radicalement avec les conditions de vie réelles des campagnes hongroises.



L'Ensemble folklorique national hongrois à Pékin, en 1952

## La réception du public

- 19 Peut-on déterminer si les spectateurs percevaient les représentations de danse folklorique d'une façon politique ou apolitique ? Pour comprendre la réception du public dans la période stalinienne, il faut lire attentivement les critiques de théâtre ou de danse et les confronter aux sources orales. En Hongrie, outre l'enthousiasme obligatoire, lisible dans les rapports officiels, le public semble avoir été impressionné par les ensembles folkloriques de type soviétique. La plupart des praticiens de danse folklorique, qui rompront ultérieurement avec l'esthétique soviétique pour revisiter leurs propres traditions, admettent, de manière confidentielle, avoir été marqués favorablement par les compagnies de danse soviétiques. Ils admiraient surtout la bravoure technique, qu'ils ne maîtrisaient pas eux-mêmes, ainsi que la vivacité qui émanait des spectacles. Des rapports récents sur l'Ensemble folklorique d'État hongrois, comme ceux du critique de danse et de théâtre Gábor Bota<sup>37</sup>, ont eux-mêmes salué *Le mariage à Ecser* de Miklós Rábai comme « brillant sur le plan créatif », « plein d'humour et d'énergie », « rythmiquement frénétique ». De surcroît, le succès des tournées occidentales apportait d'importants revenus en devises étrangères. Ainsi, la tournée américaine de la compagnie Moiseyev en 1958 a non seulement récolté des critiques enthousiastes, mais aussi rapporté 1,6 millions de dollars – ce qui était alors un record pour une activité théâtrale<sup>38</sup>. La compagnie de Miklós Rábai tournait également beaucoup à l'étranger<sup>39</sup> entre 1951 et 1974, dansant d'ailleurs davantage à Paris (142 fois) et à New York (30 fois) que dans la campagne hongroise (29 fois à Szeged et 18 fois à Debrecen)<sup>40</sup>.
- 20 Toutefois, si ces tournées atténuaient l'image négative de la Guerre froide et permettaient au public occidental d'oublier les intentions politiques, la réception dans les pays d'Europe de l'Est n'en était pas moins déterminée par l'environnement politique. Quel que

soit son brio technique, la danse folklorique restait instrumentalisée à des fins de propagande du Parti. Ainsi, de nombreux spectacles de danse folklorique étaient programmés lors des célébrations officielles, tel le Jour de la Libération, le 4 avril, ou le 1<sup>er</sup> mai. De même, *Le Mariage à Ecser* de Miklós Rábai, par exemple, fut largement exploité dans un court-métrage, dirigé par László Kalmár en 1952, pour diffuser l'idée de la collectivisation, mise en place à partir de 1948. Le film reflète la façon dont les valeurs traditionnelles sont transformées en pratique communiste, sans, bien entendu, dévoiler la violence d'un processus de transformation forcée de coopératives fondées sur une association volontaire en structures imposées par le haut dans un but de production industrielle<sup>41</sup>.

- 21 Ces spectacles interpellaient-ils les spectateurs, pour reprendre les théories de Hans-Thies Lehmann ? Ceux-ci les renvoyaient-ils à leur propre présence ? Dans un sens, très certainement. L'augmentation rapide, à marche forcée, du nombre de groupes de danse folklorique, la surreprésentation globale de la danse folklorique était le plus souvent un support pour la propagande. La mise en scène du politique dans ces spectacles, indépendamment des chorégraphies elles-mêmes, était souvent naïve et nullement masquée : les projections de dirigeants staliniens apparaissaient en fond de scène (Staline lui-même avec son homologue du pays concerné), une phraséologie faite de mots-clés et d'expressions politiques y était sans cesse répétée. Même si Rábai soulignait constamment son indépendance par rapport à Moïseïev, la pratique chorégraphique a divisé le public dès le début : nombreux étaient les spectateurs qui considéraient ces danses folkloriques comme de pures éléments de propagande soviétique. Si la classe moyenne – qui étouffait sous la pression des concepts prolétariens – put apprécier la qualité de certains spectacles, elle fut finalement assez peu sensible à une telle instrumentalisation de la danse.

## Conclusion

- 22 Dans la période de dictature stalinienne, l'idéologie régissait le contexte institutionnel et politique des manifestations théâtrales et chorégraphiques. Un très grand nombre de spectacles, professionnels et amateurs – présentés dans des contextes aussi variés que les théâtres, usines, coopératives, écoles et compétitions locales, régionales et nationales – ont participé à l'omniprésence des idées communistes. Outre le fait d'établir une nouvelle forme institutionnelle pour la danse, l'apparente uniformité des ensembles folkloriques distillait des contenus idéologiques. Cependant, tout en véhiculant clairement les représentations idéologiques alors dominantes – telles la masse disciplinée, l'éducation culturelle pour le prolétariat, la paysannerie épanouie –, le danseur folklorique hongrois continuait de refléter dans son style les valeurs du contexte social antérieur. Alors que les choix esthétiques collaient encore aux anciennes conventions, malgré la prégnance de l'influence soviétique, le modèle politique centralisateur pesait sur la réception de danses folkloriques. Tout en étant frappé par l'éclat technique, le public n'était pas dupe des connotations politiques. Si une structure pyramidale stricte a bien été imposée par le Parti pour un meilleur contrôle sur les contenus culturels et leurs codes, celle-ci n'a, en définitive, pas réussi à imposer l'art folklorique comme une culture d'élite. Les danseurs folkloriques furent trop abusivement utilisés à des fins propagandistes et ceci de façon trop naïve pour que cela soit vraiment efficace. C'est seulement à partir des années 1970, qu'une nouvelle approche ethnographique a pu promouvoir une autre esthétique

favorisant une « renaissance » de la danse folklorique. Dans les décennies suivantes, la danse folklorique abandonnera son image socialiste. Actuellement, les nouvelles études ethnographiques basées sur le bassin des Carpates montrent que la renaissance du folklore hongrois se positionne de nouveau dans l'héritage de Bartók en tant qu'esthétique anti-soviétique et anti-classique.

---

## BIBLIOGRAPHIE

### Sources

GULYÁS László (et. al.), *A Magyar Állami Népi Együttes [L'Ensemble d'État folklorique hongrois]*, Budapest, Corvina, 1974.

IBOS Ferenc, *A népművelés szervezete és intézményrendszere [L'organisation et le système institutionnel de l'éducation du peuple]*, Budapest, Tankönyvkiadó, 1976.

LUGOSSY Emma, *Táncoló ifjúság [Jeunesse dansante]*, Budapest, Hungária, 1950.

LUKÁCS John, *1945 : Year Zero*, New York, Doubleday, 1978.

MAÁCS László, *Magyarországi hivatásos táncgyűttek története megalakulásuktól 1962. decemberéig. A magyar táncmozgalom története II [L'histoire des ensembles d'État professionnels hongrois depuis leur fondation jusqu'en décembre 1962]*, Budapest, Népművelési Intézet, 1962.

MARÓTI Gyula, *Művészet és népművelés [Art et éducation folklorique]*, Budapest, Tankönyvkiadó, 1978.

MARTIN John, « Moiseyev Gross May Set Records, Soviet Dancers to End », in *New York Times*, 27 juin 1958.

MOISEYEV Igor, « Igor Moissejew über deutschen Volkstanz und seine künstlerische Weiterentwicklung, Erfahrungsaustausch mit dem Leiter des bekannten sowjetischen Volkstanzensembles im Kollektiv des Staatlichen Volkskunstensembles der Deutschen Demokratischen Republik », in *Volkskunst*, « Volkskunst und Volkswahlen », octobre 1954, numéro spéciale, pp. 41-43.

SOLJÉNITSYNE Alexandre, *L'Archipel du Goulag : 1918-1956, essai d'investigation littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1974.

### Bibliographie

ANDRÁSSY Mária, *A közösségi művelődés színterei [Les lieux de l'éducation publique]*, Budapest, Vita Kiadó és Nyomda Kft., 1991.

APPLEBAUM Anne, *Iron Curtain. The Crushing of Eastern Europe, 1944-1956*, New York, Penguin Books, 2012.

CLARK Katerina, DOBRENKO Evgeny (dir.), *Soviet Culture and Power : A History in Documents*, Yale, Yale University Press, 2007.

CONZE Susanne, « Arbeiterkörper im Stalinismus. Von Helden, Simulanten und Produktionsdeserteuren », in CONZE Susanne (dir.) *Körper, Macht, Geschichte – Geschichte, Macht*,

- Körper : *Körpergeschichte als Sozialgeschichte*, Bielfeld, Verlag für Regionalgeschichte, 1999, pp. 141-165.
- DIENES Gedeon (dir.), *Magyar táncművészet lexikon [Lexique sur l'art de la danse hongrois]*, Budapest, Planétás, 2008.
- FÖLDIÁK András, « A Magyar Művelődési Intézet ötven évének öt korszakáról » [*Cinq périodes dans les 50 ans de l'Institut culturel hongrois*], in *Szín* n° 1-2, 1996, pp. 2-7.
- FARKAS Gyöngyi, « "Gyertek lányok traktorra !" Női traktorosok a gépállomáson és a propagandában » ["Les filles, allez, on monte sur le tracteur !" Les conductrices de tracteurs dans le garage et dans la propagande] in *Korall* n° 13, 2003, pp. 65-86.
- FRANKO Mark, « Dance and the Political. States of Exception » in FRANCO Susanne, NORDERA Marina (dir.), *Dance Discourses. Keywords in Dance Research*, London, Routledge, 2007, pp. 11-28.
- FUCHS Lívia, « Az európai táncminták » [Modèles de danse européens], in BÉCSY Tamás, SZÉKELY György (dir.), *Magyar színháztörténet. 1920-1949 [Histoire du théâtre hongrois. 1920-1949]*, Budapest, Magyar Könyvklub, 2003, pp. 73-105.
- FUCHS Lívia, « On Hungarian Dance » in GRAU Andrée and JORDAN Stephanie (dir.), *Europe dancing. Perspectives on theatre dance and cultural identity*, London, Routledge, 2000, pp. 79-94.
- GOLOMSTOK Igor, *Totalitarnoe iskusstvo [Art totalitaire]*, Moscou, Galart, 1994.
- JAKABNÉ ZÓRÁNDI Mária, « A 'Magyar Iskola' » [L'école hongroise] Thèse de doctorat sous la direction de Magdolna Jákfalvi, Színház-és Filmművészeti Egyetem (École Supérieure de Théâtre et de Film), Budapest, 2009.
- KÓSA László, « Ki népei vagytok ? » *Magyar néprajz* [« Quel type de peuple êtes-vous ? » *Ethnographie hongroise*], Budapest, Planétás, 1998.
- LEHMANN Hans-Thies, *Postdramatic Theatre*, London, Routledge, 2006.
- MILLER Frank, « The Origins of Folklore for Stalin », in MILLER, Frank (dir.), *Folklore for Stalin : Russian folklore and pseudofolklore of the Stalin era*, New York, M.E. Sharpe Inc., 1990, pp. 3-24.
- Ö. KOVÁCS József, *A paraszti társadalom felszámolása a kommunista diktatúrában. A vidéki Magyarország politikai társadalomtörténete* [La collectivisation forcée en Hongrie, 1948-1961], Budapest, Korall, 2012.
- OLSON Laura J., *Performing Russia. Folk Revival and Russian Identity*, London, Routledge Curzon, 2004.
- PALKÓ László András, « Sírva Vigadunk » [Pleurer de joie], in *Valóság* n° 5, 2013, pp. 56-73.
- PREVOTS Naima, *Dance for Export : Cultural Diplomacy and the Cold War*, Middletown, Wesleyan University Press, 1998.
- SHAY Anthony, *Choreographic Politics. State Folk Dance Companies, Representation and Power*, Middletown, Wesleyan University Press, 2002.
- SIPOS Péter, « A munkásarisztokrácia sanyargatása » [En mortifiant le travail de l'aristocratie], in *História* n° 4, 2006, pp. 20-22.
- SOURITZ Elizabeth, *Soviet Choreographers in the 1920's*, Durham, Duke University Press, 1990.
- STABEL Ralf, « Die große Geste – Der sozialistische Realismus im Ballett. Zur Einführung des sozialistischen Realismus im Ballett der Sowjetunion und zu deren Auswirkungen auf die DDR-Tanzgeschichte », in JESCHKE Claudia, BAYERDÖRFER Hans-Peter (dir.), *Bewegung im Blick. Beiträge zu einer theaterwissenschaftlichen Bewegungsforschung*, Berlin, Vorwerk, 2000, pp. 213-224.

STÜDEMANN Natalia, « Roter Rausch ? Isadora Duncan, Tanz und Rausch im ausgehenden Zarenreich und der frühen Sowjetunion » in KLIMÓ Árpád v., ROLF Malte (dir.), *Rausch und Diktatur. Inszenierung, Mobilisierung und Kontrolle in totalitären Systemen*, Frankfurt, New York, Campus, 2006, pp. 95-117.

VERDERY Katherine, « Theorizing Socialism : A Prologue to the 'Transition' » in VINCENT Joan (dir.), *The Anthropology of Politics. A Reader in Ethnography, Theory and Critique*, Oxford, Blackwell, 2002, pp. 366-386.

WALSDORF Hanna, *Bewegte Propaganda. Politische Instrumentalisierung von Volkstanz in den deutschen Diktaturen*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2012.

WHITE Anne, *De-Stalinization and the House of Culture : declining state control over leisure in the USSR, Poland and Hungary, 1953-89*, London, Routledge, 1990.

ZEMTSOVSKY Isaly, KUNANBAEVA Alma, « Communism and Folklore », in PORTER James (dir.), *Folklore and Traditional Music in the Former Soviet Union and Eastern Europe*, Los Angeles, UCLA, 1997, pp. 3- 44.

ZHIDKOV Vladimir S., *Teatr i vlast'. 1917-1927. Ot svobody do « osoznannoy neobkhodimosti »* [Théâtre et pouvoir. 1917-1927], Moscou, Aletya, 2003.

## NOTES

1. SOLJENITSYNE Alexandre, *L'Archipel du Goulag : 1918-1956, essai d'investigation littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1974.
2. FRANKO Mark, « Dance and the Political. States of Exception », in FRANCO Susanne, NORDERA Marina (dir.), *Dance Discourses. Keywords in Dance Research*, London, Routledge, 2007, p. 14.
3. CLARK Katerina, DOBRENKO Evgeny (dir.), *Soviet Culture and Power : A History in Documents*, Yale, Yale University Press, 2007, p. xii.
4. LEHMANN Hans-Thies, *Postdramatic Theatre*, London, Routledge, 2006, p. 178.
5. *Ibid.*, p. 187.
6. WALSDORF Hanna, *Bewegte Propaganda. Politische Instrumentalisierung von Volkstanz in den deutschen Diktaturen*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2010, p. 164.
7. Igor Moiseyev (1906-2007) étudia à l'école du Bolshoi et était un élève d'Alexander Gorsky. En 1936, Moiseyev devint directeur de la section chorégraphique du Théâtre d'Art du Peuple de Moscou, d'où émergea l'Ensemble de danse folklorique d'État en 1937. Cet ensemble fut le premier et peut-être le seul qui n'était pas seulement conçu comme un chœur, mais comme une troupe à part entière.
8. PALKÓ László András « Sírva Vigadunk » [Pleurer de joie], in *Valóság* n° 5, 2013, pp. 56-57.
9. Voir les programmes de l'Ensemble de l'armée du peuple sur le site [www.folkarchivum.hu](http://www.folkarchivum.hu), page consultée le 30 mai 2015 et de l'Ensemble folklorique d'État sur le site [www.hagyományokhaza.hu](http://www.hagyományokhaza.hu), page consultée le 30 mai 2015.
10. Enseignant de chimie et de biologie à Békéscsaba, dans le sud de la Hongrie, Miklós Rábai (1921-1976) commença à travailler sur les danses folkloriques avec les scouts de l'école secondaire dans laquelle il enseignait. En 1948, il gagna le prix de la compétition nationale de danse folklorique avec son groupe. Il devint en 1949 le chorégraphe fondateur de l'Ensemble folklorique d'État Hongrois, pour lequel il travailla pendant près de 25 ans. Voir DIENES Gedeon (dir.), *Magyar Táncművészeti lexikon*, Budapest, Planétás, 2008, p. 173.
11. SHAY Anthony, *Choreographic Politics. State Folk Dance Companies, Representation and Power*, Middletown, Wesleyan University Press, 2002, p. 32.

12. FUCHS Livia, « On Hungarian Dance », in GRAU Andrée, JORDAN Stephanie (dir.), *Europe Dancing. Perspectives on Theatre Dance and Cultural Identity*, London, Routledge, 2000, pp. 79-94.
13. Ainsi, l'Ensemble de Chants et de Danses de l'Armée Rouge (probablement dès 1944) ; l'Ensemble du Chœur et des Danses folkloriques d'État ukrainien (en août 1945), l'Ensemble académique d'État de danse populaire d'URSS (aujourd'hui connu sous le nom de compagnie Moiseyev, en 1946), l'Ensemble d'État de danse folklorique de Géorgie, la compagnie de danse Beryozka et des groupes de pays « fraternels » voisins (en 1949), l'Ensemble Gavrillov, le Chœur Piatnitzki, l'Ensemble Folk d'État de l'Oural (1950) et bien d'autres compagnies amatrices ou professionnelles, hongroises ou étrangères.
14. LUKÁCS John, *1945 : Year Zero*, New York, Doubleday, 1978, p. 256.
15. Jusqu'à la deuxième guerre mondiale, la danse libre et moderne en Hongrie était liée aux écoles Duncan (Valéria Dienes), Bess Mensendieck (Alice Madzsar) et Émile-Jacques Dalcroze (Olga Szentpál). Jusqu'en 1949, des danseurs et chorégraphes comme certaines Isadorables, Mary Wigman, Harald Kreutzberg et des compagnies étrangères renommées (par ex. le Ballet Jooss et les Ballets Suédois) incluaient Budapest dans leurs tournées. Voir le journal *Táncművészet* [Art de la danse], (1951-56) et le périodique *Táncművészeti Dokumentumok* [Documents de l'art de la danse], (1976-88) ; l'Archive hongroise de radio et télévision MTI ([www.mti.hu](http://www.mti.hu)), FUCHS Livia « Az európai táncminták », in BÉCSY Tamás, SZÉKELY György (dir.), *Magyar színháztörténet. 1920-1949*, [L'Histoire du Théâtre hongrois. 1920-1949], Budapest, Magyar Könyvklub, 2003, pp. 73-105, et LUGOSSY Emma, *Táncoló ifjúság*, [Jeunesse dansante], Budapest, Hungária, 1950, p. 14.
16. OLSON Laura J., *Performing Russia. Folk Revival and Russian Identity*, London, Routledge Curzon, 2004, p. 18.
17. MAÁCS László, *Magyarországi hivatásos táncgyűttesek története megalakulásuktól 1962. decemberéig. A magyar táncmozgalom története II.* [L'histoire des ensembles d'État professionnels hongrois depuis leur fondation jusqu'en décembre 1962], Budapest, Népművelési Intézet, 1962 ; JAKABNÉ Mária Zórándi, « A 'Magyar Iskola' » [L'école hongroise] Thèse de doctorat sous la direction de Magdolna Jákfalvi, Színház-és Filmművészeti Egyetem (École Supérieure de Théâtre et de Film), Budapest, 2009.
18. VERDERY Katherine, « Theorizing Socialism : A Prologue to the 'Transition' », in VINCENT Joan (dir.), *The Anthropology of Politics. A Reader in Ethnography, Theory and Critique*, Oxford, Blackwell, 2002, pp. 366-386.
19. KÓSA László, *Ki népei vagytok ? Magyar néprajz*, [Quel type de peuple êtes-vous ? Ethnographie hongroise], Budapest, Planétás, 1998, p. 51.
20. Institut renommé plus tard Institut d'Art Folklorique, puis Institut d'Éducation Folklorique, qui contrôlait les activités de la danse folklorique pour les amateurs, des chœurs, des marionnettes, du théâtre musical, mais aussi de l'artisanat. ANDRÁSSY Mária, *A közösségi művelődés színterei*, [Les lieux de l'éducation], Budapest, Vita Kiadó és Nyomda Kft., 1991, p. 11 ; SIPOS Péter, « A munkásarisztokrácia sanyargatása » [En mortifiant le travail de l'aristocratie], in *História* n° 4, 2006, p. 22.
21. FÖLDIÁK András, « A Magyar Művelődési Intézet ötven évének öt korszakáról » [Cinq périodes dans les 50 ans de l'Institut culturel hongrois], in *Szín* n° 1/2, 1996 ; IBOS Ferenc, *A népművelés szervezete és intézményrendszere* [L'organisation et le système institutionnel de l'éducation du peuple], Tankönyvkiadó, 1976, p. 29 ; MARÓTI Gyula, *Művészet és népművelés* [Art and folk education], Tankönyvkiadó, 1978, p. 70.
22. Voir le règlement du ministère de la culture Hongrois n° 9/1951/1.6/ M. T.
23. WHITE Anne, *De-Stalinization and the House of Culture : Declining State Control over Leisure in the USSR, Poland and Hungary, 1953-89*, London, Routledge, 1990, pp. 57-67.
24. ZEMTSOVSKY Isaly, KUNANBAEVA Alma, « Communism and Folklore », in PORTER James (dir.), *Folklore and Traditional Music in the Former Soviet Union and Eastern Europe*, Los Angeles, UCLA, 1997, p. 5.



25. En anglais, « fake » signifie « faux ». Il s'agit donc d'un jeu de mots révélant l'aspect superficiel et produit de toutes pièces du « folklore » soviétique (note du traducteur).
26. MILLER Frank, « The Origins of Folklore for Stalin », in MILLER Frank (dir.), *Folklore for Stalin : Russian Folklore and Pseudofolklore of the Stalin Era*, New York, M.E. Sharpe Inc., 1990, p. 4.
27. *Ibid.*, p. 4.
28. STÜDEMANN Natalia, « Roter Rausch ? Isadora Duncan, Tanz und Rausch im ausgehenden Zarenreich und der frühen Sowjetunion », in KLIMÓ Árpád v., ROLF Malte (dir.), *Rausch und Diktatur. Inszenierung, Mobilisierung und Kontrolle in totalitären Systemen*, Frankfurt, Campus, 2006, pp. 102-109.
29. APPLEBAUM Anne, *Iron Curtain. The Crushing of Eastern Europe, 1944-1956*, New York, Penguin Books, 2012, pp. 319-351.
30. Même si des recherches sur les relations entre théâtre et politique dans l'Union Soviétique durant les années 1920 ont été menées, des études approfondies sur la relation entre danse et politique sont encore à faire. Pour le théâtre voir ZHIDKOV Vladimir S., *Teatr i vlast' 1917-1927. Ot svobody do « ozoznannoy neobkhodimosti »* [Théâtre et pouvoir. 1917-1927], Moscou, Aleteya, 2003 ; GOLOMSTOK Igor, *Totalitarnoe iskusstvo*, [Art totalitaire], Moscou, Galart, 1994. Pour l'avant-garde en danse, voir SOURITZ Elizabeth, *Soviet Choreographers in the 1920's*, Durham, Duke University Press, 1990.
31. STÜDEMANN, *op.cit.*, pp. 111-117.
32. Boukharine et ses collègues avaient peut-être à l'esprit le taylorisme et son travailleur idéal, la machine. Pour en savoir plus sur la relation entre la machine, le futurisme et l'industrie du spectacle dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle voir CONZE Susanne, « Arbeiterkörper im Stalinismus. Von Helden, Simulanten und Produktionsdeserteuren », in CONZE Susanne (dir.) *Körper, Macht, Geschichte - Geschichte, Macht, Körper : Körpergeschichte als Sozialgeschichte*, Bielefeld, Verlag für Regionalgeschichte, 1999, pp. 144-146
33. STABEL Ralf, « Die große Geste – Der sozialistische Realismus im Ballett. Zur Einführung des sozialistischen Realismus im Ballett der Sowjetunion und zu deren Auswirkungen auf die DDR-Tanzgeschichte » in JESCHKE Claudia, BAYERDÖRFER Hans-Peter (dir.), *Bewegung im Blick. Beiträge zu einer theaterwissenschaftlichen Bewegungsforschung*, Berlin, Vorwerk, 2000, p. 224.
34. Voir OLSON Laura J., *op. cit.*, pp. 23-35.
35. FARKAS Gyöngyi, « "Gyertek lányok traktorra !" Női traktorosok a gépállomáson és a propagandában » ["Les filles, allez, on monte sur le tracteur !" Les conductrices de tracteurs dans le garage et dans la propagande], in *Korall*, n° 13, 2003, p. 65.
36. « Igor Moissejew über deutschen Volkstanz und seine künstlerische Weiterentwicklung » in *Volkskunst*, numéro spécial « Volkskunst und Volkswahlen », octobre 1954, p. 41-43.
37. Voir la critique de Gábor Bóta, 15 décembre 2011, *Hagyományok Háza*, Budapest, archive de l'auteur.
38. MARTIN John, « Moiseyev Gross May Set Records ; Soviet Dancers to End », in *New York Times*, le 27 juin 1958. La tournée 1958 a eu un effet considérable sur la perception du public américain. Voir l'éditorial de *Dance Magazine* de juin 1958 : « Les danseurs sont somptueux [...] Et il y a le fort élément non-dansant – l'indiscutable excitation de venir voir des Russes – en chair et en os – rire, danser, bouger », PREVOTS Naima, *Dance for Export : Cultural Diplomacy and the Cold War*, Middletown, Wesleyan University Press, 1998, pp. 71-72, pour plus de détails sur cette tournée et l'échange culturel, voir pp. 69-74.
39. Durant l'hiver 1955, la compagnie allait faire sa première tournée à l'Ouest. (La même année, la troupe de Moiseyev était chaleureusement reçue à Londres et Paris. Voir *The New York Times*, 16 mars 1956.) Elle donna des représentations à Paris au Théâtre de l'Empire, à Bruxelles au Cirque Royal et à Amsterdam. Un magazine de danse hongrois relate le succès à Paris (voir DANIELISZ László, « Meghódítottuk Párizst » [Nous avons triomphé à Paris] in *Táncművészet*, n° 2, 1955, p. 50). La compagnie fut réinvitée en 1957, 1959 et 1961 à l'Alhambra à Paris (voir *Le Monde*,

le 21 janvier 1957, le 30 septembre 1961, le 6 octobre 1961 et *Le Figaro*, le 5 novembre 1959). Par contre, pour les tournées ayant eu lieu dans un autre contexte politique – après l’insurrection de 1956 – on peut imaginer une autre influence sur la perception du public français de l’art hongrois en général.

40. GULYÁS László (et al.), *A Magyar Állami Népi Együttes*, Budapest, Corvina, 1974, p. 26.

41. Ö. KOVÁCS József, *A paraszti társadalom felszámolása a kommunista diktatúrában. A vidéki Magyarország politikai társadalomtörténete*. [La collectivisation forcée en Hongrie, 1948-1961], Budapest, Korall, 2012 (voir la conclusion en anglais, pp. 509-528).

---

## RÉSUMÉS

Cet article examine les danses folkloriques entre 1945 et 1956 en Hongrie, avec une insistance particulière sur les années stalinienne et l’occupation soviétique en Hongrie (entre 1947 et 1953). Il se concentre sur les changements politiques, culturels et institutionnels qui touchent cette période et décrit les développements structurels et esthétiques dans le domaine chorégraphique hongrois. Les évolutions ont été la conséquence d’influences à la fois intérieures et extérieures. L’impact soviétique semble avoir joué un rôle important, bien que les traditions existantes dans le pays aient déterminé au long court la représentation sur scène des danses folkloriques.

This paper examines staged folk dances between 1945 and 1956, with a special emphasis on the Stalinist years (ca. 1947-1953). It focuses on the relationship of political, cultural and institutional changes in the period following the Soviet occupation of Hungary. It describes structural and aesthetic developments in Hungary’s music theatre. These changes were a consequence of both internal and external influences. The Soviet impact seems to have played an important role, though the existing conventions in the country itself determined how folk dances were actually staged.

## INDEX

**Mots-clés** : danse folklorique, Hongrie, institutionnalisation, politique, stalinisme

**Keywords** : folk dance, Hungary, institutionalisation, stalinism

## AUTEURS

### ZSÓFIA LELKLES

Zsófia Lelkles a suivi des études germaniques à l’université de Debrecen, Hongrie, et à l’université de Marburg, Allemagne, ainsi que des études théâtrales à l’université Humboldt à Berlin. Elle a travaillé pour le Théâtre National de la danse à Budapest et comme lectrice au Département d’Allemand de l’université de Debrecen, où elle a soutenue sa thèse sur les représentations de danses folkloriques dans les théâtres hongrois. Elle est membre du groupe de recherche STEP qui

mène un projet sur les systèmes de théâtre Européen sous la direction d'Andreas Kotte et de Hans van Maanen.